La buona figliuola de Carlo Goldoni y sus traducciones españolas*

Cesáreo Calvo Rigual
Universitat de València — IULMA
cesareo.calvo@uv.es

Resumen

Se analizan tres traducciones al español de uno de los *drammi giocosi per musica* de Goldoni, *La buona figliuola*, estrenada en 1756. En primer lugar, se estudia el contexto teatral y musical en el que se dieron sus representaciones en España, sobre todo en Valencia. En segundo lugar, se da noticia de una traducción, publicada en Valencia en versión bilingüe en 1769, de la que no se conocían ejemplares hasta ahora y se examinan sus principales características. En tercer lugar, se comparan tres traducciones: la anterior, la de Juan Pedro Maruján y la de Antonio Bazo, que ponen en práctica estrategias de traducción muy diferentes, aunque con resultados menos positivos en las dos últimas.

Palabras clave: Goldoni en España; *La buona figliuola*; traducción operística; Palacio de los duques de Gandía; traducción al español.

Abstract. *"La buona figliuola" by Carlo Goldoni and his Spanish translations.*

Three translations into Spanish of one of the *drammi giocosi per musica* of Goldoni are analysed: *La buona figliuola*, released in 1756. First, we analyse the theatrical and musical contexts in which his representations were produced in Spain, especially in Valencia. Secondly, a translation, published in Valencia in a bilingual version in 1769, of which no copies were known up until now is made known and its main characteristics are examined. Thirdly, three translations are compared: the previous one, that of Juan Pedro Maruján and that of Antonio Bazo, who put into practice very different translation strategies, although with less positive results in the last two.

Keywords: Goldoni in Spain; *La buona figliuola*; Opera's translation; Palace of the Dukes of Gandia; translation to Spanish.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de investigación «Teatro europeo de los siglos XVI y XVII: patrimonio y bases de datos (EMOTHE)» (Ref. FFI2016-80314-P) del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, Subprograma Estatal de Generación de Conocimiento, en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2013-2016. Deseo expresar mi gratitud a los dos anónimos revisores, cuyas observaciones críticas, acogidas en su mayoría, han contribuido sin ninguna duda a mejorar este trabajo. Sirva este trabajo como una pequeña muestra de mi sincero agradecimiento al constante y generoso magisterio de la Prof.ª M.ª de las Nieves Muñiz Muñiz.

VISIT…

La buona figliuola es uno de los mejores dramas jocosos con música[1] de Carlo Goldoni. Las pesquisas realizadas en los fondos de las bibliotecas valencianas en el marco del *Proyecto Boscán*[2] nos ha permitido descubrir un ejemplar con una versión bilingüe (italiano y español) de esta obra que hasta hoy se daba por perdida. Estudiaremos las características de esta traducción, comparándola además con las otras dos conocidas del mismo periodo. Sin embargo, hemos considerado necesario ofrecer unas noticias preliminares sobre el teatro musical en la España de la segunda mitad del XVIII y, de manera más concreta, en Valencia, puesto que la desconocida traducción que estudiamos se publicó con motivo de una representación de la obra en dicha ciudad en 1769.

1. Goldoni en España

Carlo Goldoni fue un autor muy conocido en la España de la segunda mitad del siglo XVIII.[3] Su fama estuvo ligada a un género concreto, los *drammi giocosi per musica*, un género operístico popularísimo en aquella época. Goldoni, que escribió no menos de 55 de estas obras,[4] destacó por encima del resto de autores en dicho género. Estos dramas llegaron a España, a Barcelona y a alguna otra localidad (como Cádiz), durante los primeros años de la década de los sesenta, poco después de que las obras se hubieran estrenado en Italia. Fueron representadas inicialmente por compañías italianas itinerantes. Madrid hubo de esperar prácticamente[5] a que el conde de Aranda ejecutara su profunda remodelación del mundo teatral de la Corte y fundara la

1. La denominación italiana más habitual en italiano es *drammi giocosi per musica* (o *in musica*). Véase Gian Giacomo Stiffoni, «La ópera de corte en tiempos de Carlos III (1759-1788)», en Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias de la Música, 2001, vol. I, p. 317-341. Emplearemos en este trabajo, como traducción española del término, *drama jocoso con música* o *para música*.
2. Proyecto Boscán (*Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta* 1939) [en línea]. <http://www.ub.edu/boscan> [22 de marzo de 2017]).
3. De la númerosa bibliografía sobre el tema destacamos: Inés Rodríguez Gómez, *Las obras de Carlo Goldoni en España (1750-1800)*, Universitat de València, 1997 (Tesis doctoral inédita), Víctor Pagán Rodríguez, *El teatro de Goldoni en España. Comedias y dramas con música entre los siglos Dieciocho y Veinte.* Madrid: Publicaciones de la Universidad Complutense, 2003; Víctor Pagán Rodríguez, «Itinerario de los dramas jocosos de Goldoni en España (y Catálogo)», en Inés Rodríguez Gómez y Juli Leal (eds.), *Carlo Goldoni: una vida para el teatro*, Valencia: Publicaciones de la UV, 1996, p. 173-199: Antonietta Calderone y Víctor Pagán Rodríguez, «Traducciones de comedias italianas», en Francisco Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lérida: Universitat de Lleida, 1997, p. 365-402.
4. Alfredo Stussi, «Carlo Goldoni e l'ambiente veneziano», en Enrico Malato (dir.), *Storia della letteratura italiana,* Roma: Salerno editrice, 1995-1997, vol. VI (Il Settecento), p. 922.
5. Consta una representación anterior de *La buona figliuola* (con el título de *La buena muchacha*) en Madrid en 1765, en un teatro público (el Coliseo de la Cruz), a cargo de la compañía de María Hidalgo (cfr. V. Pagán Rodríguez, «Itinerario», *cit.* p. 185, aunque con una errónea atribución de la traducción a Ramón de la Cruz). J. Máximo

compañía de ópera de los Reales Sitios en 1766, compuesta por artistas italianos.[6] No menos de 35 dramas jocosos musicales goldonianos se representaron en los teatros españoles, a menudo en italiano, pero también en su versión en lengua española, bajo su forma original o bien como zarzuela.[7]

2. El teatro musical en España y, en particular, en Valencia

Xoán M. Carreira[8] divide este siglo, en lo que respecta a la actividad teatral en los teatros públicos,[9] en cinco periodos, separados por momentos de inactividad, motivados por lutos o por prohibiciones:

— 1737-1746: dominado, entre otros, por la actividad en el teatro de los Caños del Real de Madrid; se cierra con la muerte de Felipe V.
— 1750-1755: etapa particularmente prolífica en Barcelona, que concluye debido a las consecuencias que tuvo en todos los órdenes de la vida española el gran terremoto de Lisboa.
— 1760-1778: destaca la actividad en Madrid de la Compañía de los Reales Sitios, que actuó también en otras ciudades, como Valencia; concluye con el cierre de teatros decretado tras el catastrófico incendio de un teatro en Zaragoza de 1778.[10] Stiffoni distingue a su vez dos momentos dentro de esta etapa: uno más breve, entre 1764 y 1765, caracterizado por representaciones palaciegas con serenatas vocales para celebrar los enlaces matrimoniales reales,[11] y 1767-1771, con un apéndice en 1776, el periodo realmente marcado por la actividad de la Compañía de ópera de los Reales Sitios.

Leza («Ispirazioni per la riforma: trasformazioni operistiche nella Spagna del Settecento», en Damien Colas y Alessandro Di Profio (eds.), *D'une scène à l'autre, l'opéra italien en Europe*. Volume I: *Les pérégrinations d'un genre*, Bruselas: Editions Mardaga, 2009, p. 922) recoge dos representaciones anteriores de obras de Goldoni en teatros de la Corte: *La feria de Valdemoro* (traducción-adaptación de Ramón de la Cruz de la obra *Il mercato di Malmantile*, llevada a escena el 17-2-1764 en el Palacio del embajador de Austria, el conde Rosemberg) y *Los cazadores* (*Gli uccellatori*, también adaptada por De la Cruz y representada el 22-2-1764, en el Palacio del embajador de Nápoles).

6. Sobre esta compañía, que jugó un papel esencial en la representación de la obra que nos ocupa, véase en especial G. G. Stiffoni, *op. cit.*, p. 323 y ss.
7. Sobre el complejo proceso que podía llevar solo a una traducción o también a una adaptación de las óperas italianas al género local de la zarzuela, véase Francesc Cortès, «Le versioni variate dei libretti operistici», *Problemi di critica goldoniana*, 14, 2007, p. 135-154 y J. M. Leza, *op. cit.*, p. 996 y ss.
8. Xoán M. Carreira, «Ópera y ballet en los teatros públicos de la península Ibérica», in Malcolm Boyd, Juan José Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 29-40 (esp. p. 34-38).
9. Por ello no tiene en cuenta un periodo tan importante como el de las fiestas teatrales de la Corte preparadas por Farinelli en la de Fernando VI (1746-1759), en la época más brillante para la ópera en este siglo.
10. G. G. Stiffoni, *op. cit.*, p. 317-318.
11. Véase la nota 5.

— 1787-1800: resurge el teatro nacional y se intenta reducir el peso que los intérpretes italianos habían asumido en las décadas anteriores.

La buona figliuola se estrenó en España y se tradujo al español, como veremos, dentro del tercero de los periodos descritos. Nuestro interés, además, se concentrará en la actividad operística desarrollada en la ciudad de Valencia, que, al igual que la de la Villa y Corte y la de otras ciudades españolas, muestra caracteres diferenciados.[12]

Valencia, en la segunda mitad del siglo XVIII, acogió una floreciente actividad musical, centrada en parte en las actuaciones de compañías italianas de ópera que, si bien no residieron de forma estable en la ciudad, sí la visitaron con una cierta asiduidad, satisfaciendo su notable afición al género, en especial por parte de las clases dirigentes.[13] Las representaciones en los teatros de Valencia, como ocurría en el resto del país, estaban sometidas a un férreo control, tanto ideológico como, sobre todo, económico, puesto que, en lo que respecta a este último aspecto, su actividad (en virtud de normas que se remontaban a la época de Felipe II) estaba encomendada a entidades locales, en este caso al Hospital General, que obtenía jugosos beneficios destinados a sufragar una parte de sus gastos. Esta entidad dejó perfectamente documentada la actividad de los teatros públicos valencianos: obras, intérpretes, recaudaciones, etc.[14] Junto a los locales de titularidad pública (primero el *Corral de la Olivera* o *Casa de Comedias*, derruido en 1748 por el celo del arzobispo Mayoral, luego la *Botiga de la Balda*),[15] existieron también algunos de carácter privado, entre los que destaca el que se construyó en la sala principal del Palacio de los duques de Gandía (posteriormente denominado Palacio de Benicarló y actualmente sede de las Cortes Valencianas), situado en pleno centro de Valencia y que funcionó como tal entre 1768 y 1774.[16] El Palacio era propiedad de la XIV duquesa de Gandía (M. Josefa Pimentel y Téllez Girón), a la sazón duquesa de Benavente y duquesa de Osuna consorte. Dado que los titulares de los ducados de Osuna y de Benavente se encuentran entre quienes sostuvieron financieramente el proyecto teatral del conde de Aranda, la conexión entre la puesta en marcha de la Compañía de los Reales Sitios y la del teatro que los duques de Gandía

12. Para la actividad teatral operística en Madrid y en otras ciudades españolas, véase Emilio Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800,* Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917; para la de Valencia véase Arturo Zabala, *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*, Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo / Instituto de Literatura y Estudios Filológicos, 1960.
13. Y en especial de las mujeres: cfr. Andrea Bombi, «Martín y Soler, Valencia, Europa», en Dorothea Link y Leonardo J. Waisman (eds.), Los siete mundos de Vicente Martín y Soler. Actas del Congreso internacional (Valencia, 14-18 noviembre 2006), Valencia: Institut Valencià de la Música, 2010, 69-90 (esp. p. 77).
14. Cfr. A. Zabala, *op. cit.*, p. 73 y ss.
15. Cfr. A. Zabala, *op. cit.*, p. 89-90 y E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p. 271.
16. Las representaciones en este espacio pudieron comenzar al obtener el correspondiente permiso, tras larguísimos y encendidos debates en el consistorio valenciano, que no ocultaban motivos ideológicos: cfr. A. Bombi, *op. cit.*, p. 79.

mandaron construir en el citado palacio valenciano es evidente.[17] Este coliseo fue construido por el arquitecto, pintor y escenógrafo Filippo Fontana,[18] y sirvió para que la compañía de los Reales Sitios pudiera representar en un local digno, durante las dos temporadas de otoño-invierno de los años 1768 y 1769, las obras que habían estrenado anteriormente en los Reales Sitios de Aranjuez y de San Ildefonso.[19] Los empresarios que se hicieron cargo de los espectáculos fueron el boloñés Luigi Marescalchi y el catalán Francisco Creus, que desempeñó este papel también en Palma de Mallorca.[20] Durante la temporada invernal de 1770 quebró la sociedad formada por estos dos empresarios, lo que supuso la repentina interrupción de las representaciones en los teatros que regentaban en Valencia y en los Reales Sitios de Madrid.[21]

3. *La buona figliuola*

Uno de los primeros dramas jocosos con música de Goldoni es *La buona figliuola*, escrito para ser representado en el teatro Regio Ducale de Parma el 26 de diciembre de 1756, con música de Egidio Romualdo Duni. En la corte parmense del español Felipe de Borbón, duque de Parma —que había otorgado a Goldoni una renta vitalicia—, se estrenaron muchos de sus *drammi giocosi* entre los años 1748 y 1765. El libreto se imprimió en la misma ciudad ya el año siguiente (1757). El argumento de la obra no es original, puesto que se inspira en una novela de gran éxito en la época, *Pamela or The Virtue Rewarded*, del escritor inglés Samuel Richardson, publicada en 1740.[22] La protagonista recibe en la obra de Goldoni el nombre de Cecchina, denominación con la que será conocido también este drama jocoso. La versión musical hoy más conocida y representada (aunque no la es única, pues además de la

17. Juan Pablo Fernández Cortés, *La música en las casas de Osuna y Benavente: un estudio sobre el mecenazgo musical en la alta nobleza española*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2007.
18. Según se indica en el prólogo de la obra que estudiaremos: «bolognese, scolaro del Sign. Cavaliere Antonio Galli Bibiena pur bolognese». E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p. 89, afirma que «dispuso con acierto el arquitecto y pintor italiano don Felipe [Filippo] Fontana, muy inteligente y práctico en esta clase de obras». Tras una primera etapa italiana, Fontana vino a España, donde trabajó sobre todo para las cortes de Carlos III y Carlos IV. Presentó al Ayuntamiento de Valencia un proyecto de teatro, el actual Teatro Principal, que no se construiría hasta los primeros años del siglo XIX, siendo inaugurado en 1832. Cfr. Josep-Lluís Sirera Turó, *El Teatre Principal de València*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1986.
19. Para una descripción detallada del repertorio de los Reales Sitios, véase G. G. Stiffoni, *op. cit.*, p. 330-332.
20. Cfr. G. G. Stiffoni, *op. cit.*, p. 324, y, sobre todo, Josep Joaquim Esteve. «I drammi giocosi in viaggio tra Barcellona, Palma di Maiorca, Madrid e Valenza», *Problemi di critica goldoniana*, 14, 2007, p. 155-175.
21. J. J. Esteve, *op. cit.*, p. 168.
22. El propio Goldoni publicó dos comedias basadas en ese mismo libro, *La Pamela* (1750) y *Pamela maritata* (1760), y una segunda parte de la obra que nos ocupa: *La buona figliuola maritata* (1761).

mencionada de Duni hubo otra de Salvador Perillo) es la de Niccolò Piccinni, que fue estrenada en Roma durante los Carnavales del año 1760 con el título *La Cecchina ossia La buona figliuola*.

Esta obra cosechó un éxito extraordinario tanto en Italia como fuera de ella.[23] En España se representó en numerosas ocasiones, con diferentes títulos, tanto en italiano como en adaptaciones al español.[24] De todo ello ha quedado constancia en fuentes documentales y, sobre todo, en los libretos que se imprimieron con ocasión de esas representaciones. Se documenta primero en Barcelona, con la compañía del empresario local José Lladó, formada por cantantes italianos, que luego se trasladaría a Cádiz (1762) y quizá a Sevilla (1764). Hasta 1765 no la encontramos representada en Madrid, en el Coliseo de la Cruz, y posteriormente en 1767, en los teatros de los Reales Sitios a cargo de su Compañía de ópera, que en el periodo invernal de la temporada 1768-1769 se desplazó a Valencia para ofrecer esa misma obra junto a su segunda parte, *La buona figliuola maritata*, representadas de nuevo en los teatros de los Reales Sitios durante el verano de 1769. Volvemos a documentar la obra en Barcelona, en 1770, en dos ocasiones, una de ellas ya transformada en ópera azarzuelada (por la Compañía de Zaragoza) y, con un formato seguramente similar, en Valladolid en 1772.

Como hemos señalado, una de las representaciones tuvo lugar en Valencia, durante los Carnavales de 1769, en el Palacio de los duques de Gandía.[25] La compañía[26] estuvo formada en aquella ocasión (como se recoge en el libreto)

23. Cfr. Elvidio Surian, *La buona figliola di Goldoni-Piccinni*, en Clara Gelao et al. (ed.), *Il tempo di Niccolò Piccinni: percorsi di un musicista del Settecento*, Bari: Adda, 2000, p. 63-72
24. El siguiente listado no pretende ser exhaustivo. Los datos están extraídos de la obra de E. Cotarelo y Mori, *Orígenes*, *op. cit*. y de las portadas y paratextos de las obras recogidas por el *Catálogo* del Proyecto Boscán, *cit.* Damos a continuación, de forma sintética, los datos reseñados: *La buona figliola*, 1761, Barcelona, José Lladó (empresario); *La buena hija*, 1762, Cádiz (Teatro Italiano); *La buena hija*, 1764, Sevilla (Teatro Italiano); *La buena muchacha*, 1765, Madrid, Compañía de María Hidalgo (Coliseo de la Cruz); *La buena muchacha*, 1767, Madrid, Compañía de Los Reales Sitios; *La buena muchacha*, 1767, San Ildefonso, Compañía de Los Reales Sitios; *La buena muchacha*, 1769, Valencia (Palacio de los duques de Gandía), Compañía de Los Reales Sitios; *La buona figliola zitella*, 1769, Aranjuez, Compañía de Los Reales Sitios; *La buona figliola*, 1770, Barcelona (sin indicación de teatro ni compañía); *La buena muchacha o la bella figliola, zarzuela famosa*, 1770, Barcelona, Compañía de Zaragoza; *La buena muchacha*, 1772, Valladolid, Compañía Cómico-Española (empresario: Joseph Vallés).
25. Datos obtenidos del paratexto del libreto impreso en 1769.
26. Con una composición, en cuanto a actores y bailarines, no siempre igual, ofrecieron numerosas actuaciones con óperas italianas, primero en el teatro de la ciudad de Palma de Mallorca (1767), luego en Valencia, en el teatro del Palacio de los duques de Gandía (1768-1769). Hay constancia de que en Valencia representaron, en otoño-invierno del año 1768-1769 las óperas siguientes: *Motezuma, La schiava riconosciuta, El amante de todas, L'Almeria, Il mercato di Malmantile, El charlatán, Artaxerxes, L'olandese in Italia, La buona figliuola y La buona figliuola maritata*; en el mismo periodo de 1769-1770: *L'amore artigiano*, *Il Demofoonte*, *I matrimoni in maschera*, *Il ratto della sposa*, *Le donne vendicate*. En Palma de Mallorca, en 1767: *Buovo d'Antona*, *L'Andromaca*, *Il Demofoonte*, *Artaxerses*, *Los cazadores*, *L'olandese in Italia*. Datos tomados de E. Cotarelo y Mori, *op. cit.* p. 272-284,

por Clementina Pelliccia, Giuseppe Pasqualini, Francesco Buccolini, Maria Teresa Pelliccia, Rosa Scannavini, Andrea Ronchetti y Antonio Pesci. Los bailes fueron creados y dirigidos por Domenico Belluzzi, con los siguientes bailarines: Caterina Santini, el propio Belluzzi, además de Gertrude, Giovanni, Luigia y Francesca Marcucci. Para la ocasión se publicó el libreto de las dos obras (*La buona figliuola* y *La buona figliuola maritata*) en versión bilingüe, con traducción en verso. Como para alguna otra ópera representada en este teatro, la imprenta a la que se le encargó la edición fue la de Francisco Burguete.[27] El mismo libreto, pero solo en italiano (y solo la primera obra), se publicó el mismo año en Madrid, bajo el título de *La buona figliuola zitella*, con motivo de una nueva representación en los teatros de los Reales Sitios.[28]

4. Traducciones al español de *La buona figliuola*

Las traducciones de una obra de este tipo tenían una de estas dos finalidades: proporcionar un texto para que la obra fuera cantada en español o bien para facilitar la comprensión del texto a los espectadores locales. En el primer caso la única opción es la traducción en verso, mientras que en el segundo sería opcional. Las tres traducciones estudiadas, como veremos, son en verso.[29]

Tenemos constancia de tres traducciones de este drama jocoso goldoniano:[30]

1) Traducción de Antonio Bazo:[31] se conserva en tres manuscritos (con y sin partitura musical, respectivamente con los títulos *La bella fillola* y (los dos

A. Zabala, *op. cit.*, p. 94-114, A. Bombi, *op. cit.*, p. 76 y el *Catálogo* del Proyecto Boscán, *cit*. En cuanto al reparto que figura en el libreto de la obra que nos ocupa (*La buona figliola*, Valencia 1769), su composición coincide casi exactamente con la ofrecida por A. Zabala (*op. cit.*, p. 91), y bastante menos con los recogidos en E. Cotarelo y Mori (*op. cit*. p. 272) y G. G. Stiffoni (*op. cit.*, p. 326).

27. Aunque la mayoría de libretos los imprimió la Viuda de Joseph Orga, otro impresor valenciano. Cfr. Nicolás Bas Martín, *Los Orga: una dinastía de impresores en la Valencia del siglo XVIII*, Madrid: Arco libros, 2005.
28. Según A. Zabala, *op. cit.*, p. 91, los libretos se vendían durante las representaciones al precio de 1 o 2 reales, según fuera solo en italiano o en versión bilingüe. Nuestro libreto quizá fuera más caro al incluir dos obras.
29. Cfr. V. Pagán Rodríguez, «Itinerario», *cit.*, p. 176: «En el caso de los *dramas jocosos*, más que en el de las comedias, primero se tiende a respetar el texto en su totalidad, y la traducción sólo existe para mayor comprensión de la historia por parte del espectador. Luego, cuando las obras comienzan a ser cantadas en español, la cosa cambia y las modificaciones suelen ser de todo tipo: desde lo más general hasta lo más particular».
30. Para una descripción más detallada de cada uno de los ejemplares debe consultarse el *Catálogo* del Proyecto Boscán, *cit.*
31. Poco sabemos de este traductor, más allá de lo que de él ha quedado manuscrito o impreso en las bibliotecas españolas. Cultivó el teatro religioso en la obra *Los tres mayores portentos en tres distintas edades: Comedia nueva, intitulada El origen religioso, y blason carmelitano* (1762). Pero parece haberse dedicado, sobre todo y de manera intensa, a la traducción y/o adaptación de dramas de Metastasio (*Adriano in Siria* ([1760-1770 ca.]), *Artaserse* (1763), *Demetrio* ([1758])) y del propio Goldoni (*Il cavaliere e la dama o I cicisbei* (1770-1780 ca.), *Il prodigo o Momolo sulla Brenta* ([1772]), *L'avaro geloso* ([1773 ca.]), *La donna di*

últimos) *La buena fillola*): dos se encuentran en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (BHMM, signaturas 52-2 y 1-188-2-bis) y uno en el Institut del Teatre de Barcelona (signatura 67571). Existen asimismo tres ediciones impresas (de ellas conserva ejemplares la Biblioteca Nacional, cuya signatura se indica entre paréntesis):

— *Letra de la música in titulada en italiano La Buona Figliola y en castellano La Buena Muchacha*, Madrid, [s.n.], 1765 (T/22325);
— *La buena muchacha o bella figliola* («Zarzuela famosa. La buena muchacha; o bella figliola. Drama jocoserio para representarse en el teatro de la muy ilustre Ciudad de Barcelona, en el año de 1770. Por la Compañía cómico-española de Zaragoza, de que es autòr Carlos Vallès; traducida por Don Antonio Bazo»), Barcelona, Pablo Campins [1770] (2/24603; un ejemplar también en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia: BH T/1158);[32]
— *La buena muchacha* («Zarzuela famosa. La buena muchacha; o Bella Figliola. Drama jocoserio para representarse en el Teatro de la muy Ilustre Ciudad de Valladolid, en el año de 1772. Por la compañía Cómico-Española, de que es Autor Joseph Vallés. Traducida por Don Antonio Bazo»), Valladolid, María Antonia Figueroa, 1772 (T/24602).

Esta traducción es la que más se aleja del original italiano (sea cual sea la edición italiana seguida) y para demostrarlo bastará mencionar algunos de los cambios que sufren los nombres de los protagonistas: Cecchina > Fenisa, Mengotto > Bartholo, Tagliaferro > Corta Hierro, Marchese della Conchiglia > Marqués de la Roca, etc. Los tres actos canónicos de la ópera italiana se reducen (con la fusión de los dos últimos) a los no menos canónicos dos actos de la zarzuela española.[33]

2) Traducción de Juan Pedro Maruján y Cerón:[34] se conservan dos ediciones impresas con texto en italiano y en español (también con ejemplares en la Biblioteca Nacional, cuyas signaturas indicamos entre paréntesis):

garbo ([1793 post quem]), *La serva amorosa* ([1763 ca.])). Para más detalles, consúltese el *Catálogo* del Proyecto Boscán, *cit.* F. Cortès, *op. cit.*, analiza esta traducción-adaptación, en especial en lo que respecta al aspecto musical. Atribuye erróneamente la traducción al "arreglista" musical de la obra, Pablo Esteve. J. M. Leza, *op. cit.*, p. 196, atribuye, también erróneamente, la paternidad del texto castellano en esta ocasión a Ramón de la Cruz siguiendo los pasos de E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p. 198-202; no existen, sin embargo, elementos que permitan sostener esa autoría. Por el contrario, las ediciones impresas (y uno de los manuscritos, el BHMM 1-188-2-bis), cuyo texto coincide con el de los manuscritos, atribuyen inequívocamente la autoría a Antonio Bazo.

32. Citaremos esta traducción por esta segunda edición, aunque no perderemos de vista los dos manuscritos reseñados, puesto que presentan notables diferencias, algunas de las cuales se detallarán más adelante.
33. Muchas son las modificaciones, expuestas con detalle por Andrés Navarro Lázaro, «Las traducciones castellanas de las óperas bufas de Carlo Goldoni: el caso de *La buona figliuola*», *Res Diachronicae Virtual* 3, 2004, (Estudios sobre el siglo XVIII. Número monográfico coord. por Mara Fuertes Gutiérrez, M.ª José García Folgado y José Luis Ramírez Luengo), p. 175-181 (esp. 179-180).
34. Literato del que se conocen escritos de ocasión al servicio de nobles y de otras autoridades.

— *La buena hija* («dramma jocoso en música, para representarse en el Theatro Italiano de la Nobilissima Ciudad de Cádiz, este año de 1762»), Cádiz, Manuel Espinosa, [1762] (T/7314, T/6678);[35]
— *La buena hija* («dramma armónica, jocosa, para representarse en el Theatro Italiano de la mui, Noble, y mui leal Ciudad de Sevilla»), Sevilla, Manuel Nicolás Vázquez, [1764] (T/26171).

3) Traducción anónima: *La buena muchacha*, Valencia, Francisco Burguete, [1769]. De esta traducción se conserva un ejemplar en la Biblioteca Municipal Serrano Morales de Valencia (signatura A-13/330) y otro, localizado recientemente, en la Biblioteca de la Universidad de Navarra (signatura: FA 161.838 I-II). Las citas de esta traducción se harán a partir del primer ejemplar. El volumen, en versión bilingüe (texto italiano en páginas pares y español en las impares), incluye también otra obra, secuela de la anterior: *La buona figliuola maritata/La buena muchacha casada*.

5. La traducción anónima de Valencia (1769)

Esta versión bilingüe, citada por Cotarelo y Mori,[36] se considera ilocalizada en los repertorios de Pagán, Calderone-Pagán y de Rodríguez Gómez.[37] Dada la relevancia del descubrimiento de este ejemplar, ofrecemos a continuación una descripción detallada.

Se trata de un volumen en 8º (15 cm) de 252 páginas (con numeración independiente en cada parte, de 125 y 127 páginas, respectivamente), más dos sin numerar. La portada bilingüe fileteada ocupa dos páginas enfrentadas que rezan así:

Menéndez Pelayo lo definió como «un coplero de ínfima laya, audaz y violentísimo, fanfarrón y pendenciero, animado por aquel fervor de controversia que es uno de los rasgos del siglo XVIII, como de todas las épocas de transición. No carecía de conocimientos en las lenguas extranjeras, puesto que tradujo la *Dido* de Metastasio; pero sus aficiones y sus resabios le llevaban a la escuela nacional degenerada, en favor de la cual riñó fieras batallas, con más osadía que ciencia ni discernimiento» (*Historia de las ideas estéticas*, vol. I, p. 1226). En efecto, con el pseudónimo de Licenciado Arenas publicó un violento panfleto defendiendo el teatro nacional (lo cual no le impidió, quizá por motivos económicos, traducir autores extranjeros, como Goldoni). De este autor, además de la obra que nos ocupa, tradujo *Il Mercato di Malmantile* [1762] y *Lo speziale* [1762]. Asimismo, tradujo la *Zenobia* de Metastasio [1762] e *Il Maestro di musica*, de Giuseppe Palomba [1762]. Para más detalles, consúltese el Catálogo del *Proyecto Boscán*, *cit*.

35. Citaremos esta traducción por esta edición.
36. *Op. cit.*, p. 276. Cotarelo no debió consultar de primera mano ningún ejemplar de esta obra, puesto que el número de páginas que ofrece (150 p.) no es correcto, y tampoco la descripción de la portada. No ofrece en este caso, como sí hace en muchos otros en los que evidentemente tuvo la obra entre las manos, datos detallados de los elencos de actores, bailarines y demás intervinientes en los montajes.
37. I. Rodríguez Gómez, *op. cit.*, p. 728; V. Pagán Rodríguez, «Los dramas jocosos», *cit.*, p. 185 y A. Calderone y V. Pagán Rodríguez, *op. cit.*, p. 371. V. Pagán Rodríguez, «Itinerario», *cit.*, p. 185, considera erróneamente que se trata de una edición más de la supuesta traducción de Ramón de la Cruz (en realidad de Antonio Bazo, como hemos dicho).

PRIMA E SECONDA PARTE DELLA BUONA FIGLIUOLA DRAMMA GIOCOSO PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI NEL NUOVO TEATRO DELLA SALA DELL'ECC.MO SIGN. DUCA DI GANDIA, nella molto Illustre Città di Valenza. IL CARNEVALE DELL'ANNO 1769. DEDICATO ALLE DAME di detta Città. VALENZA: Per Francesco Burguete	PRIMERA Y SEGUNDA PARTE DE LA BUENA MUCHACHA. DRAMA JOCOSO EN MUSICA PARA REPRESENTARSE EN EL NUEVO TEATRO DE LA SALA DEL EXC.MO SEÑOR DUQUE DE GANDIA, en la muy Ilustre Ciudad de Valencia. EN EL CARNAVAL DE ESTE AÑO 1769. DEDICADO A LAS DAMAS de dicha Ilustre Ciudad. EN VALENCIA Por Francisco Burguete

Sigue una breve dedicatoria (p. 2-3) de los «impressarios» a las damas de la ciudad. A continuación (p. 4-5) aparece el reparto y la lista de bailarines. En la p. 5 encontramos la habitual «Protesta»: «L'Autore si protesta essere scherzi Poêtici alcune espressioni, come le parole Fato, Numi, &c.», y a continuación (p. 6) la mención de autoría: «La Poesia e del celebre Sign. Dottor Carlo Goldoni, Avocato Venezziano. La Musica e del celebre Sign. Nicolò Piccini, Napolettano. Il teatro, e il Scenario, e tutto di nova invenzione, e lavoro del Sign. Filippo Fontana, Bolognese, Scolaro del Sign. Cavaliere Antonio Galli Bibiena pur Bolognese». El texto de *La buona figliuola* / *La buena muchacha* ocupa las páginas 9-125. Tras ella aparece el colofón: «Valencia. 4 de Enero de 1769. Reimprimase. Caro.».

El lugar de la representación fue el ya mencionado teatro construido en el Palacio de los duques de Gandía, «porque ningún otro lugar era digno de tan cuidado espectáculo, ni aun la *Botiga de la Balda*»,[38] aunque la realidad era que este último teatro, gestionado por el Hospital General valenciano, estaba ocupado por esas fechas. Si tenemos en cuenta lo dicho antes sobre el mecenazgo de las casas de Osuna y de Benavente, podemos afirmar que nunca debió pensarse en representar las óperas italianas de la compañía madrileña en dicha *Botiga*.

Varios de los libretos de estas representaciones, por motivos que ignoramos, se publicaron en versión bilingüe, mientras que la mayoría lo fueron solo en italiano. Los que contaron con traducción en castellano fueron solo cinco (frente a diez con texto exclusivamente en italiano): además de las dos obras incluidas en el libreto analizado (*La buona figliuola*, *La buona figliuola maritata*) tenemos *El charlatán*, *Motezuma* (con texto español en prosa) y *Artaxerxes*.

Esta traducción española de *La buona figliuola* es notablemente fiel al original en lo que respecta a dos elementos formales tan importantes como el

38. A. Zabala, *op. cit.*, p. 91-92.

metro y la rima, que siguen generalmente al original, lo que conlleva ciertos sacrificios en el plano del contenido. El traductor anónimo demuestra conocer bien la lengua poética italiana y también la técnica de versificación en español. Más adelante compararemos algunos fragmentos, lo que dejará patente su técnica traductora, diferente de la empleada en las otras dos traducciones (las de Bazo y Maruján).

Los libretos italianos impresos junto a las traducciones de Maruján y del anónimo valenciano presentas diferencias entre ellos y también de ambos con las versiones italianas impresas anteriores.[39] Hemos comparado nuestros textos italianos con dos de las ediciones anteriores a la fecha de publicación o redacción de nuestras tres traducciones, la del estreno en Parma (1757) y la del estreno con la música de Piccinni en Roma (1760), con estos resultados globales. En los recitativos, duetos, quintetos, etc., es decir, en todo aquello que no son arias, la coincidencia es casi general. Las arias se han de tratar a parte, pues son numerosas las divergencias, no de detalles menores, sino de eliminación o de sustitución de toda ella. Es algo que no debe extrañarnos, puesto que se trata de las partes en las que los cantantes se lucían y solían exigir que estas se adaptaran a sus gustos, con la excepción normalmente de aquellas arias integradas en el hilo argumental del drama jocoso.

Estas son las arias de las versiones italianas de 1757 y 1760 que se cambian o desaparecen en la versión italiana (y por tanto en la traducción) de Valencia (1769):[40]

— I,7[41] ("Della bella sposa il sembiante", por la que empieza: "Ritorni al fin contenta");
— I,14 ("Furie di donna irata" > "Porto l'ira nel sembiante");[42]
— II,7 ("Cara, s'è ver ch'io v'ami" > "V'amerò, sarò constante").[43]

39. Que, por otra parte, no son las únicas. El portal carlogoldoni.it, coordinado por Anna Laura Bellina y Luigi Tessarolo, señala no menos de cuatro versiones. Una consulta al catálogo del Servizio Bibliografico Nazionale devuelve un total de 13 ediciones anteriores a 1768. Las seis primeras corresponden a representaciones con la música de Duni, dos de las siguientes con la música de Salvador Perillo y el resto (cinco) de Niccolò Piccinni.
40. Se indicarán en nota las divergencias particulares del texto italiano que aparece junto a la versión española de Maruján.
41. El texto italiano que citaremos (a no ser que se indique lo contrario) es el que acompaña la traducción anónima de Valencia de 1769, mediante dos cifras, la primera (romana) para indicar el acto, la segunda (arábiga) para la escena. Los subrayados son nuestros. Las citas de los textos españoles reproducen la grafía de los ejemplares consultados.
42. Tomada de P. Metastasio, *Artaserse* I,14 (solo en el libreto de la edición publicada en Milán, 1749, impr. Giuseppe Richino Malatesta; el resto de ediciones citadas en progettometastasio.it, coordinado por Anna Laura Bellina y Luigi Tessarolo, aportan otra aria distinta). El texto italiano de la versión de Maruján recoge otra aria: «Va crescendo qual face agitata», que aparece únicamente (según el sitio www.variantiallopera.it), coordinado por A. L. Bellina & al., en en el texto italiano de una versión bilingüe de *Il filosofo di campagna* de Goldoni, impreso por Pablo Campins en 1758 y en 1760. Este impresor es también responsable de la segunda edición de la traducción de Antonio Bazo, de tal manera que asistimos a un auténtico «comercio» de arias de ópera, que, como se ha dicho, no es nada extraordinario.
43. P. Metastasio, *Il re pastore* (III,2).

En dos casos esta versión coincide con la de Roma 1760:

— II,6 ("Star violone, star violine" > "Star trompette, star tampurri");
— II,9 ("No, non consiste amore" > "Basta dir che sono amante").[44]

Otras arias han sido suprimidas:

— I,6 ("Sono una giovane");
— III,1 ("Son tanti e tanti");
— III,3 ("Chi più di me contento").

Otro cambio significativo tiene que ver con la supresión de un personaje, una de las criadas, Paoluccia, cuyas intervenciones son asumidas por Sandrina (I,8-10) o por Mengotto (II,8); el diálogo entre Paoluccia y Sandrina en I,15 se convierte en un monólogo de la segunda. Hay otros cambios puntuales y poco significativos, como es el caso de *granatier(i)* > *corazzier* (II,6; II,15).[45]

Todas estas variantes son habituales en la praxis seguida en la representación de los dramas jocosos y se deben a varios factores: la falta de control y de interés por parte del propio autor (Goldoni) por la suerte editorial y teatral de sus obras,[46] la adecuación de los libretos a las posibilidades y preferencias de los cantantes (en lo que respecta a las arias, que, como hemos señalado, podían cambiar fácilmente o ser incluso eliminadas) o incluso del público.[47]

Comentaremos ahora de forma somera algunos aspectos de esta traducción anónima, para efectuar a continuación una comparación —igualmente breve— con las otras dos traducciones.

Quizá la característica más llamativa consista en las notables diferencias de significado provocadas por la prioridad otorgada al mantenimiento de las rimas, como podemos observar en los casos siguientes:

PAOL. La Cecchina è uscita fuori; SAN. Parleran de' loro amori. *a due* O signora, - ve lo dico, Io per ora - non m'intrico,	*Meng.* La Chequina saliò fuera. *Sand.* Hablaràn à su manera. *A 2.* O señora — ya lo cuento. Yo por aora — no me tiento. (II,8)
MAR. Senti, senti, Cecchi… Va come il vento. Eh, dal suo turbamento Capisco che mi adora, Ma teme a dirlo, ed è innocente ancora.	*Marq.* Escucha, escucha, Chequi.. và como el viento. Y de su desaliento Conozco que me adora, Mas teme publicar lo que no ignora. (I,4)

44. El texto italiano de la versión de Maruján recoge otra aria, que no hemos conseguido identificar: «Superbette scintillate».
45. La primera forma es la de la versión de Parma (1657), la segunda corresponde a la de Roma (1760). Nuestra traducción sigue la segunda (y su texto en italiano).
46. «Il successo dei libretti goldoniani comportò infatti un moltiplicarsi delle edizioni proporzionale a quello delle riprese spettacolari, che normalmente comportavano la ristampa del testo: il quale, com'è noto, era soggetto a rielaborazioni di varia misura e natura proprio in vista di specifiche esigenze compositive e rappresentative» (A. Stussi, *op. cit.*, p. 922-923; Gianpaolo Marchi, «La prosa del Settecento: il teatro», en Enrico Malato (dir.), *Storia della letteratura italiana*, Roma: Salerno editrice, 1995-1997, vol. VI (Il Settecento), p. 1068-1069).
47. J. J. Esteve, *op. cit.*, p. 168-169.

La multitud de diminutivos italianos (muchos de ellos en rima) se mantienen en su mayoría en español, a pesar de que en esta lengua son mucho menos habituales y de que un uso excesivo de los mismos comporta el riesgo de aparecer un tanto afectado, como sucede en los siguientes ejemplos:

[SAN.] Oh, povero Mengotto, Barone, furbacchiotto	[*Sand.*] Oh Mengoto pobrete, Un poco briboncete; (III,5)
MAR. Vanne pur col tuo amorino. MEN. Vanne pur col padroncino.	*Marq.* Vete ya con tu amorcito. *Meng.* Vete con tu Señorcito. (I,16)
[MAR.] È pur bella la Cecchina! Mi fa tutto giubilar. Quando parla modestina, Mi fa proprio innamorar. Quel bocchino piccinino… Quegli occhietti sì furbetti…	[*Marq.*] O que la bella Chequina Me hace en un todo alegrar. Quando ella habla modestina Me hace cierto enamorar. Su boquita pequeñita, Sus ojitos tan vivitos… (I,5)

Se llegan a utilizar en la traducción incluso cuando están ausentes del original italiano:

PAOL. Per il buco della chiave Ho veduto la ragazza, Che pareva mezza pazza, Da sé sola taroccar.	*Meng.* Por el hueco de la llave He visto la muchachuela: Estaba medio locuela, Segun la vì boltear. (II,8)

En general la traducción mantiene el tono melodramático o jocoso —según los momentos— del original italiano, pero no faltan situaciones en las que se produce una caída de ese tono hacia otro mucho más trivial:

[CEC.] Ma io, senza pensar… Basta, l'ho fatta.	[*Cheq.*] Muy presto de vos me enamorè (II,10)
CEC. Lasciami respirar. Mi manca il cuore,	*Cheq.* Dexame respirar. Ay què dolor! (I,5)
SAN. Or ora penetrai Che al fattore ha ordinato Per le nozze un magnifico apparato	*Sand.* Aora mismo entendì, Que al Procurador ha mandado Estè lo de la boda preparado. (III,4)

Otras veces se fuerza un cambio en la referencia a lo dicho o pensado por un personaje, que se atribuye a otro:

MAR. Quand'ella si risvegli Tutto da me saprà	*Marq.* Quando ella se despierte Lo sabràs todo (II,13)
MAR. La povera fanciulla Ancor non ne sa nulla;	*Marq.* Nada sabemos aun De la pobre Muchacha. (III,7)

O se explicita una información que solo estaba implícita:

MEN. Ed io son d'opinione Che capace di ciò non sia il padrone.	*Sand*. Yo soy de opinion, Que el Amo no es capaz de traicion.(III,7)

También constatamos algunos errores o calcos, no siempre explicables por ese modo de reproducir sistemáticamente las rimas que hemos señalado:

CEC. Con licenza signor…	*Cheq*. Con su ciencia. (I,3)
[MAR.] Mi raccomando	[*Marq*.] Os la encomiendo (II,14)
MEN. Resta pur, se d'altri sei.	*Meng*. Queda, si otro se assegura. (I,16)
SAN. La riverisco	*Sand*. La reverencio (I,6)
[SAN.] Sposerà una pedina	[*Sand*.] Desposarà à una Pordiosera (III,4)
[MEN.] Sì, mi voglio ammazzar. Son disperato.	[*Meng*.] Me quiero matar. Vivo despechado (II,6)
[CEC.] Godo io stessa innestar sul prun selvaggio	[*Cheq*.] me recreo ingiriendo en tronco espureo (I,1)

Desde un punto de vista más estrictamente lingüístico, llama la atención la presencia de elementos coloquiales en español, que unas veces se corresponden con otros del mismo tipo en el texto goldoniano, mientras que otras no se consigue reproducirlos:

[SAN.] Capperi!	[*Sand*.] ¡Cáspita! (I,8)
[PAOL.] Chi diavolo ella sia	[*Sand*.] Quien sea esta mozuela (I,15)
MAR. Sta zitta, non gridare	*Marq*. Chito, no hay que gritar.
SAN., PAOL. a due La sfacciatella… TAG. Je star qui… SAN., PAOL. a due Colla sua bella…	*Sand. à Meng.2*. La brivonzuela. *Tall*. Yo aqui stàr. *Sand. à Meng.2*. Con su mañuela… (II,15)
LUC. Armidoro, sentite. È cosa vera Quella che disse or or la cameriera?	*La Marq*. Oiste, Armidoro? Es cosa verdadera Lo que ahora mismo dixo esta parlera? (III,2)

Entre las características de la lengua de llegada sobresale la presencia de un cierto número de casos contrarios a la norma del español actual en cuanto al uso de los pronombres de tercera persona, más concretamente del fenómeno del *laísmo*, un uso entonces muy extendido en toda la España

castellanohablante, con la excepción de Aragón y Andalucía, donde se mantenía el uso etimológico de los pronombres de 3ª persona:[48]

[MAR.] Tu, Sandrina, per me le parla un poco	[*Marq.*] Tù, Sandrina, en mi nombre hablala luego (I,5)
CAV. Ah, se ciò fosse vero, Pria di porger la mano alla Marchesa Ci penserei ben bene.	*Cav.* Si assi fuesse esto, Antes de darla su mano el Marques Lo pensaria muy bien. (I,6)
CEC. A gettarmi A piè della padrona, A chiederle perdono Se degli sdegni suoi la causa io sono.	*Cheq.* A echarme à pies de mi Ama, Y pedirla perdon, Por si soy causa de su indignacion. (II,10)

Por último, señalaremos dos casos relacionados con el léxico empleado en esta versión. En primer lugar, aunque muy raros, hemos recogido algún que otro calco del italiano (de nuevo justificado quizá por la rima):[49]

SAN. E ben, Mengotto mio, Cosa mi dici tu? MEN. Se in isposo mi vuoi, tocca pur su.	*Sand.* Y bien, Mengoto mio, Què cosas dices tù? *Meng.* Si me quieres esposo, vamos, sù. (III,11).

En uno de los disparatados parlamentos —desde el punto de vista lingüístico— de Tagliaferro, encontramos una palabra que no debió pasar inadvertida al público valenciano:

TAG. Tu pist ainor	*Tall.* Tù Botifler. (III,13).

Téngase en cuenta que *botifler* es el término despectivo con el que se denominó a los partidarios de la facción borbona vencedora en la Guerra de Sucesión que había concluido medio siglo antes (1707) con la supresión de la legislación autóctona (los *Fueros*) y una progresiva mayor castellanización del antiguo Reino de Valencia.

48. La RAE censuraría este uso en 1796, tras lo cual será evitado, al menos, por las personas cultas (cfr. Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*, Madrid: Gredos, 1983[9], p. 471). Por otra parte, hay que tener en cuenta que no siempre se produce el fenómeno; hay casos de uso correcto del pronombre personal femenino indirecto: «[*Marq.*] Os pido en tanto no le hableis» (II,13). Otra posible explicación de la presencia de *laísmo* se podría atribuir a un traductor que tuviera como lengua materna el valenciano —la lengua generalmente usada en la Valencia de la época, con la excepción de las clases más altas, proclives al uso del castellano—: aunque en esta lengua no existe este fenómeno, podría tratarse de un caso de hipercorrectismo por parte de alguien que tuviera noticia de este *laísmo* en la lengua vecina.
49. En realidad, lo que encontramos en italiano es un ejemplo de los llamados verbos sintagmáticos (formados por la combinación de un verbo y una partícula, generalmente un adverbio), *toccar su*, mientras en español *sù* corresponde al adverbio o exclamación italiano *su*.

6. Análisis comparado de las tres traducciones españolas

Nuestra comparación, por motivos de espacio, se ha limitado a tres fragmentos de la obra *La buona figliuola* en las tres traducciones citadas, que, sin embargo, juzgamos representativos del conjunto (actos diferentes, tipología textual variada) y permiten apreciar las sustanciales diferencias que existen entre las tres traducciones. Se trata de:

— I,1: inicio, con un aria y una parte recitada, que dan el tono de la obra.
— II,6: aria, en este caso de tipo cómico, a cargo del soldado alemán.
— III,8: dueto del Marqués y de Cecchina, de gran peso dramático y argumental, que da paso al desenlace de la obra.

Comenzaremos con la 1ª escena del acto 1º.

Texto italiano (Valencia 1769)	Trad. Valencia 1769
Che piacer, che bel diletto	Què placer, y què deleite
E' il vedere in sul mattino	Es el ver por la mañana
Colla Rosa il Gelsomino	Al jazmin, y rosa ufana
In bellezza gareggiar!	En belleza competir!
E potere all'erbe, ai fiori	Què el decir à hierva, y flores:
Dir: son io, coi freschi umori,	Yo soy quien fresco humores
Che vi vengo ad inaffiar.	Aqui os vengo a repartir!
Ah, non potea la sorte	La suerte no podia
In mezzo al caso mio duro, e funesto	En medio a mi desgracia rigurosa
Esercizio miglior darmi di questo!	Darme otra ocupacion mas ventajosa.
Povera sventurata!	Pobre desventurada!
Non so di chi son nata;	No sè de què padres fui engendrada!
Questo è il tristo pensier, che mi tormenta;	Me atormenta este triste pensamiento;
Pur tra le piante, e i fiori	Y solo aqui entre flores
Trovo il solo piacer, che mi contenta	Hallo todo el placer, y mi contento.
Godo colle mie mani	Me recreo, si planto,
[*omissis*][50]	cortado de mi mano algun renuevo,
E mirarlo cresciuto arbor novello.	mirandolo crecer en arbol nuevo;
Godo io stessa innestar sul prun selvaggio,	me recreo ingiriendo en tronco espureo
In dolce Primavera,	por dulce primavera
Or le pesche succose, ed or le pera.	el sabroso durazno, y ya la pera.

50. Verso omitido por un error de imprenta, puesto que sí que está traducido (sería la última línea de la primera página).
51. En el manuscrito musical 52-2 de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, la traducción del recitativo tras el aria (vv. 8 y ss.) es completamente diferente: «La fresca Rosa / del verde Prado / Alaga el pecho / templa el cuidado / de un alma ansiosa / quen su despecho / de amor tirano / sufre el harpon. / Porque mi pena / templa su estrago / Busca su alago / Mi corazón».
52. Tras este verso, en la versión del manuscrito 1-188-2-bis de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, aparecen en el lugar de los cuatro versos siguientes, estos nueve: «Con que gracia aquella Rosa / Del pensil hermoso embidia / Rompiendo verdes prisiones / Sus bellos ojos

Trad. Juan P. Maruján 1762

Què placer tal delicioso,
Es en el jardin hermoso,
De el Jazmin, y de la Rosa,
Mirar la contienda hermosa!
Y decirles à las flores,
Yo soy quien vuestros primores,
Viene à pulìr, y à bañar!
No puede mi fortuna (aunque funesta
Dàre mejor suerte â mi destino que èsta!
Pobre infeliz de mi, què no he sabido
Quienes mis Padres en el mundo han sido!
Pensar en esto el alma me atormenta;
Pero en este Jardin vivo contenta,
Y entre plantas, y flores, hallo el gusto,
De que me priva mi destino infausto.
Ya viendo el Ramo, que por mi arrancado
De arbol fuè, y es arbol duplicado;
Yà el silvestre frutal ennobleciendo
Con el ingerto dulce, introduciendo
En la bella florida Primavera,
En el Manzano rustico, la Pera.

Trad. Antonio Bazo

Fenis. Qué placer, y qué contento
Es el ver por la mañana,
De la rosa siempre ufana
La belleza singular:
Que deleyte es à mis males
Con los líquidos cristales
Estas flores alegrar.[51]
No pudo la suerte infausta,
En medio de mis desdichas,
Darme otro empleo, que mas
alegre la pena mia.[52]
O! dichosa la tarea,
Que asi mis males mitiga,
Y en que cobran los sentidos
El premio de mis fatigas!
Ha, si yo aliviar pudiese
La que infiel me martiriza,
De no saber à quien debo
El triste sèr que me aníma!

Como hemos indicado anteriormente, la traducción publicada en Valencia sigue bastante fielmente el esquema métrico del original, como puede verse en la siguiente tabla comparativa:

Italiano	8	8a	8a	8b	8c	8c	8b	7	11D	11D	7e	7e	11F	7	11F	7	11G	11G	11	7h	11H
Val. 1769	8	8a	8a	8b	8c	8c	8b	7	11D	11D	7e	11F	11F	7	11F	7	11G	11G	11	7h	11H
Maruján	8a	8a	8b	8b	8c	8c	8	11D	11D	11E	11E	11F	11F	11G	11G	11H	11H	11I	11I	11J	11J
Bazo	8	8a	8a	8b	8b	8c	8c	8	8d	8	8d	8	8d	8	8d	8	8d	8	8d		

Una primera e importante diferencia consiste en el número de versos, igual al del original en las dos primeras traducciones y menor (dos versos menos en el recitativo) en la de Bazo, sin duda motivado per el cambio en la partitura musical, nuevamente arreglada por Pablo Esteve.

Las dos partes en las que se divide I,1 (aria y recitativo) están compuestas según los cánones métricos (y musicales) italianos: octosílabos blancos o con rima para las arias y alternancia de endecasílabos y heptasílabos igualmente con rima o bien blancos en el recitativo. En la primera traducción se mantiene un esquema idéntico en ambas partes (con la excepción del 5º verso del recitativo,

matiza! / El clabel allí que ufano / Purpura y nacares riza / Manto Ymperial con que adorna / La magestad que publica! / Que galan aquel jazmin».

que se convierte en endecasílabo), mientras que la de Maruján, manteniendo el metro y (casi toda) la rima del aria, transforma el recitativo en una sucesión de endecasílabos pareados (metro habitual para el recitativo en España), lo que confiere al conjunto un ritmo más monótono. Bazo aproxima el texto a la forma métrica española más tradicional, el octosílabo, que aquí se presenta bajo forma de pareados (con la excepción del primer verso) para el aria y octosílabos con rima asonante en los versos pares.

En cuanto al ritmo, el original presenta acento fijo en la 3ª sílaba en los octosílabos (y en algunos casos también en 1ª o 5ª), en la 6ª en los endecasílabos (también 3ª y en algún caso 1ª o 2ª) y en la 1ª en casi todos los heptasílabos, lo que les hace más enfáticos. La traducción anónima de Valencia presenta un esquema acentual similar, con acentos en sílaba impar en los octosílabos (llamados trocaicos o italianos),[53] acento en la 6ª en los endecasílabos y tendencia a acentuar la 1ª en los heptasílabos. Las otras dos traducciones en verso no siguen un patrón claro, producto probablemente de una menor pericia métrica.

Este fresco fragmento presenta un carácter casi bucólico, con un intermedio melodramático en los vv. 8-13, con un fuerte contraste entre la situación casi familiar y el drama interior por el que pasa Cecchina, lo que determina el tono del resto de la obra. La traducción valenciana mantiene en general el contenido y el tono (con alguna caída debida a la forzada colocación de ciertas palabras en rima: *rosa ufana*, *engendrado*, *pensamiento*, *espúreo*). Las otras dos traducciones parten con una cierta desventaja —si la podemos llamar así— al estar constreñidas por la elección de la estructura de versos pareados, que suelen conferir al texto un tono de soniquete, poco acorde con el original. En la traducción de Maruján encontramos expresiones no demasiado afortunadas si las comparamos con el texto italiano: *In belleza gareggiar!/Mirar la contienda hermosa!, caso/destino, Non so di chi sia nata/quienes mis padres en el mundo han sido* (con evidente eco de la célebre frase de Fray Luis de León: *los pocos sabios que en mundo han sido*), *il tristo pensier che mi tormenta/el alma me atormenta*, *arbor novello/y es arbol duplicado*, etc. De igual manera, en la traducción de Bazo encontramos en el aria algunas opciones de traducción discutibles: *rosa/Rosa […] ufana, coi freschi umori/los líquidos cristales*; respecto a la traducción que este autor hace del resto del fragmento poco podemos decir, puesto que el texto difiere casi del todo del original.[54]

Examinemos ahora las traducciones de otro fragmento, de carácter completamente diferente. Se trata de la famosa aria que canta el soldado alemán Tagliaferro al final de la escena 6ª del Acto 2º, en la que en una cómica lengua italiana contaminada por el alemán se exalta la parte más lúdica de la vida militar. La vena cómica de Goldoni llega a su culmen en este conocido fragmento. Esta aria nos ha llegado en versiones con diferencias sustanciales. Las tres traducciones

53. José Domínguez Caparrós, *Métrica española*. Madrid: UNED, 2014, p. 139.
54. El texto que aparece en el manuscrito musical citado, atribuido también a Bazo, ofrece una traducción aún más alejada del italiano, como se puede ver en la nota 52.

(y el texto italiano adjunto a las de Maruján y la anónima de Valencia) siguen la versión con música de Piccinni estrenada en Roma en 1760.

Texto italiano (Valencia 1769)	**Trad. Valencia 1769**
Star trompette, star tampurri, Star chitarra, e ciuffoletti Star strumenti in quantità. Ragazzine craziosine per ballare ubsassà! Se nemiche star lontan, Trinche vain paesan; Se nemiche star vicin, Zitte zitte nasconder. Io andate; tu restate, E tu panze conservate, Per trincar, e per ballar Sempre allegre fate star. *Partono tutti*	Star trompetas, star tambores, Star quitarra, y chifoletas, Star strumento en cantidad. Mochachitas craziositas, Por baylar ubsasasà! Si enemigo star lexano, Trinquis vain à Paisano; Si enemigo star cercàn, Chito, chit, à te asconder. Yo me muarcho, è tù te quedo, Y tu pancha ti conservo Par trinchar, y por danzar, Siempre alegre afeis de star. *Vanse todos.*

Trad. Juan P. Maruján 1762	**Trad. Antonio Bazo**
Hay Tambores, hay Trompetas, Hay pifanos, y cornetas, Y Guitarras de las finas, Y Muchachas Baylarinas, Todo es saltár, y brincár; Si el Enemigo es distante, El Soldado es Passeante; Si cerca se llega à vér, Chiti callando â esconder: Yo me irè, tù quedarás. Y tu panza guardaràs. Comer bien, y bien baylàr, Y alegritos siempre estàr. *Vanse.*	Star trompèta, star tamburis Star guitarra, e Pinfaneti Star Strumentos mas que acá. Muchachitas graciositas Per baylar larà larà. Se Nemigo star Lontàn Campo ven, ò paseàn: Se nemigo estar vecin Cito cito no sconder Si se andate, tu restate, E tu panza conservar Per brindàr, e per baylàr Sempre alegre se ha de star. *Vanse.*

La curiosa lengua mixta empleada por Tagliaferro pone a prueba el ingenio de los traductores, que pueden optar por varias soluciones: desde mantener esa mixtura lingüística hasta traducir a un español sin elementos extranjerizantes. El anónimo valenciano y Antonio Bazo optan por la primera técnica, mientras que Maruján lo hace por la segunda, con evidente pérdida de la carga cómica del fragmento. A pesar de que el método traductor va en la misma dirección en aquellas dos traducciones, los recursos lingüísticos no son siempre idénticos: encontramos verbos en infinitivo que debieran ir conjugados (Anónimo: *star strumento*; Bazo: *star guitarra*, *panza conservar*), verbos conjugados en la persona o el tiempo equivocados (*tu te quedo*, *ti conservo*; Bazo: *si se andate tu restate*), pronunciación pretendidamente 'germanizada' de ciertos vocablos (sobre todo en la traducción de Valencia: *quitarra*, *mochachitas craziositas*, *asconder*, *me muarcho*, *afeis de star*; Bazo: *tamburis*, *Pinfaneti*, *nemigo*), palabras italianas conservadas totalmente o en parte (*chifoletas*; Bazo: *lontàn*, *vecin*, *cito cito*).

Acabaremos con un fragmento de la escena 8ª del acto 3º, representativo de otra forma típica de los dramas musicales, el dueto, en este caso entre Cecchina y el Marqués. La tensión inicial, motivada por una broma cruel del Marqués hacia Cecchina, se disuelve cuando este le explica sus orígenes nobles, lo que les permitirá superar la barrera social que les impedía casarse.

Texto italiano (Valencia 1769)	**Trad. Valencia 1769**
Il Mar. Baronessa, mio bene, ah siete voi.	*Marq.* Vos sois la Baronesa: mi bien, amadme.
La prende per la mano, è si getta à suoi piede.	*La toma de la mano, y se postra à sus pies.*
La baronessa amabile,	La Baronesa amable,
Idolo mio sei tu.	Tù eres mi dulce imàn.
Sposina mia adorabile,	Esposa mia adorable,
Cara, non pianger più.	Cara, no hay que llorar.
Cec. Cecchina miserabile!	*Cheq*. Chequina miserable!
Gioco si prende ancor?	Da el escarnio dolor;
Almen delle mie lagrime	Al menos por mi llanto
Senta pietade il cor.	Se ablande el corazon. *Marq.* Ah,
Il Mar. Ah, ch'io ti dico il vero.	que esto es verdadero.
Cec. Ah tanto ben non spero.	*Cheq.* Ah tanto bien no espero.
a due Stelle, pietose Stelle,	*A 2*. Astros piadosos, astros,
Voi disvelate il ver.	Descubrid la verdad.
Il Mar. Cara, venite quì.	*Marq.* Cara venid aqui.
Cec. Non vuò morir così.	*Cheq.* No he de morir assi.
Il Mar. Tu sei di sangue nobile,	*Marq.* Tù eres de sangre noble,
Tutto ti narrerò.	Te lo contarè yo.
Cec. Non m'ingannate, ò barbaro,	*Cheq.* No me engañes, ò barbaro.
Ah non vi credo, no.	Ah, no te creo, no.
*Il Mar.*Vent'anni sono	*Marq.* Veinte años ha
Foste trovata,	Que fuiste hallada,
Qui abbandonata	Ya abandonada
Da un colonello	De un Coronèl,
Per il macello,	Por un cruel
Che fe' la guerra	Que hizo la guerra
Sù questa terra;	En esta tierra,
E un segno avete,	Señas ha dado,
Si sà chi siete,	Se ha confrontado,
Marianna è il nome.	Mariana el nombre
Questo si sà…	Se sabe ya…

Trad. Juan P. Maruján 1762	**Trad. Antonio Bazo**
Marq. Tu eres mi bien, mi Esposa, y Varonesa.	Marq. Calla, mi bien, que tù sola
La toma por la mano, y se pone de rodillas.	Fuiste siempre el Dueño amante
D V O.	Que adorè: à ti solamente
El Marq. La Varonesa amable,	Te quise fino, y Constante.
Eres tù prenda adorada,	La Varonesa amada
	Idolo mio seràs,
	E sposa mia adorada:

No llore tu beldad.
Cechina Cechina miserable,
Entre Martyrio tanto,
Al menosde mi llanto,
Tiene su amór piedád
El Marq. Yo te digo la verdad.
Cechina No espero yo esse consuelo.
a duo Astros hermosos del Cielo
aclarad la realidad.
Marq. Vèn mi Dueño, y triunfa
aquí.
Cechina No quiero morir assi.
El Marq. Tu sèr es Noble, y lustroso,
Y el còmo te dirè yo.
Cechina No me engañes alevoso,
No te creo falso, nó.
El Marq. Veinte años ha
Fuiste aquì hallada,
Abandonada
De un Coronèl,
Por el tropèl,
Que en esta tierra
Causò la Guerra:
Y un Lunar bello,
Que hay en tu cuello,
Que eres Mariana,
Diciendo està.

Calla, no llores mas.
Fen. Fenisa desdichada,
Burlan de tu dolor;
De mi fortuna ayrada
Tenga piedad amor
Marq. Mi bien, yo no te engaño.
Fen. Yo tanto bien no aguardo.
A duo Hados piadosos, hados,
Vos descubrid mi ardor.
Marq. Mi bien, venid aquí
Fen. No quiero arder así.
Marq. Eres de Sangre noble,
Te lo dirà mi voz.
Fen. Ay! no te creo, no.
Marq. Veinte años hace
Que fuiste hallada
Abandonada
De un Coronel,
Por el tropel, Que hizo la guerra
En esta tierra.
Un lunar tienes:
Ya sé quien eres
Mariana el nombre
Es, que te dàn.

El diálogo se desarrolla al principio con una alternancia de heptasílabos y octosílabos, algunos blancos, otros con rima (en algún caso pareados). Cuando el Marqués empieza a contar a Cecchina su verdadero pasado, utiliza una sucesión de versos cortos (pentasílabos, casi todos en forma de pareados), con lo que se produce una aceleración tanto en el ritmo (y la música) como en la acción, que se encamina hacia el desenlace de la obra. En este caso las tres traducciones respetan en líneas generales este esquema métrico (medida del verso, esquema de las rimas), aunque lo hace de manera más fiel (como en los dos fragmentos anteriores) la traducción anónima de Valencia.

En las tres traducciones encontramos versos ciertamente alejados del lirismo de este momento especialmente importante en la obra. Dos de las traducciones (Maruján y Bazo) son especialmente desafortunadas al verter los versos que cantan a dúo el Marqués y Cecchina:

Texto italiano	**Trad. Valencia 1769**
Stelle, pietose Stelle, Voi disvelate il ver.	Astros piadosos, astros, Descubrid la verdad.
Trad. Maruján 1762	**Trad. A. Bazo**
Astros hermosos del Cielo aclarad la realidad.	Hados piadosos, hados Vos descubrid mi ardor.

Hay otros versos en los que las traducciones tampoco rayan precisamente a gran altura. En la traducción de Valencia: *per il macello/por un cruel* (carece incluso de sentido en español). En la de Maruján: *Gioco si prende ancor?/Entre Martyrio tanto* (exceso de patetismo); *Tu sei di sangue nobile, / tutto ti narrerò// Tu sèr es Noble, y lustroso / y el còmo te dirè yo* (trivialización de la última expresión, y añadido en el primer verso de un adjetivo ajeno a la forma y al sentido del original, probablemente buscando una rima con el *alevoso* de dos versos más abajo); *Non m'ingannate, o barbaro. / Ah, non vi credo, no.//No me engañes, alevoso / No te creo falso, nó* (se añade un adjetivo inexistente en el original, por causas meramente métricas); y se roza (si no es que se sobrepasa) el límite de lo puramente banal en estos versos finales, en los que se hace explícita una información solo sugerida en el original (también en el que se ofrece junto a la traducción de Maruján): *E un segno avete, / Si sa chi siete. // Y un Lunar bello, / Que hay en tu cuello…* En la traducción de Bazo, como hemos visto en fragmentos anteriores, se amplifica de forma exagerada (e incluso ridícula; véase la adjetivación del último verso) el verso inicial de la primera intervención del Marqués:

Texto italiano (Valencia 1769)	Trad. Antonio Bazo
MAR. Baronessa, mio bene, ah siete voi	*Marq.* Calla, mi bien, que tù sola Fuiste siempre el Dueño amante Que adorè: à ti solamente Te quise fino, y Constante.

7. Conclusión

Hemos examinado un episodio particular de la recepción de Goldoni en España, la de uno de sus más célebres dramas jocosos con música, *La buona figliuola.* Dicho episodio no puede separarse de la historia del teatro musical en la España de la segunda mitad del siglo XVIII y la recepción y/o adaptación de las óperas italianas, tanto en la capital, Madrid, como en otras ciudades periféricas, como Valencia. En este contexto, las traducciones constituyen un elemento relevante, tanto si sirvieron para que esas óperas se cantaran en español como si fueron útiles solo para facilitar al público español la comprensión de estos textos italianos.

Se ha prestado especial atención a una traducción, hasta ahora ilocalizada, impresa en Valencia en los primeros días del año 1769, que se inscribe en una temporada de ópera que se dio en el Palacio de los duques de Gandía en Valencia, replicando la programación que anteriormente la misma compañía había ofrecido en la Villa y Corte. El análisis de esta traducción ha demostrado que se trata de un trabajo muy fiel al texto italiano en cuanto a sus aspectos métricos, algo que, como hemos comprobado en nuestro análisis comparativo con otras dos traducciones, no puede hacerse extensivo a estas últimas, inferiores a la traducción anónima de Valencia.